

artigos e ensaios

O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil¹

Aline Coelho Sanches

Arquiteta, mestranda do Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, Av. Trabalhador Sancarlense, 400, Centro, CEP 13566-590, São Carlos, SP, (16) 3373-9312, alinecoelho@hotmail.com.br

Resumo

Este estudo investiga o Studio de Arte Palma e a fábrica de Móveis Pau Brasil, empreendimentos do setor de design de mobiliário do final da década de 1940 e início da década de 1950, resultados da associação de três imigrantes italianos: Pietro Maria Bardi, Giancarlo Palanti e Lina Bo Bardi. Pretende compreender as matizes que os temas referentes ao conflito entre cosmopolitismo e localismo tomaram nesta experiência, observando quais os problemas que se colocavam aos seus arquitetos e como estes os enfrentavam diante do desejo de atualização e renovação da produção artística, segundo os preceitos do movimento moderno internacional, em que se buscava assegurar, ao mesmo tempo, uma especificidade local, brasileira.

Palavras-chave: mobiliário moderno brasileiro, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti.

Diante das diversas manifestações do conflito entre cosmopolitismo e localismo no desenvolvimento da produção e da crítica de arte moderna no Brasil, escolhemos uma experiência em especial a fim de especularmos sobre uma das tentativas de solução do mesmo, como também para compreender as matizes que a apropriação dos temas referentes a esse conflito – relacionados às particularidades brasileiras na produção artística e à produção de uma arte de origem internacional – tomaram em uma situação determinada.

A experiência citada data de fins da década de 1940 ao início da década de 1950, quando estiveram em atividade o Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil Ltda., empreendimentos no setor do design de mobiliário, resultantes da associação dos arquitetos Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti, italianos emigrados para o Brasil em 1946.

O texto de apresentação dos móveis criados por esses arquitetos no Studio, publicado no primeiro número da revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi, sinaliza-nos a atenção aos temas da singularidade brasileira – expressos por intermédio das preocupações com o clima, o povo e a investigação dos materiais nacionais – fundidos ao interesse na produção de um mobiliário segundo os preceitos do movimento moderno internacional.

Estão ali delineados uma vontade de atualização, de renovação da produção artística brasileira segundo as formas e preceitos das vanguardas européias e o desejo de assegurar uma singularidade, talvez a cor local, pensados por intermédio de dois estrangeiros.

No estudo desse caso especial, pareceu-nos relevante o fato de a Itália, cuja unificação conclui-se na década de 1870, encontrar, no século XX, os debates da

1. Este texto, escrito em dezembro de 2001, é parte da pesquisa em andamento “Giancarlo Palanti: design, arquitetura e urbanismo e as interlocuções entre Brasil e Itália”, financiada pela FAPESP.

definição de uma identidade como nação moderna, procurando-os em seu passado e povo, ainda que em diferentes momentos desse passado e povo, certamente segundo interesses variados. Tal investida na definição de uma identidade também aparece no Brasil, mas, ressaltando-se as diferenciações de passado dos dois países, um cheio de glórias e outro na situação de ex-colônia (Anelli, 2001, p. 7).

Desconfortável em uma posição de importadora de formas e o mais das vezes ansiosa por registrar sua identidade de nação moderna, a produção de arte moderna no Brasil procurou com frequência como o elemento nacional ou regional participaria do processo de atualização, ou internacionalização, diferenciando-o.

Mas o que significa a atualização em um país que se encontra na periferia do sistema capitalista e da hegemonia cultural? Em se tratando especialmente do problema do mobiliário, cujo principal preceito moderno (preceito de atualização), além da simplificação das formas e da relação entre forma e função, implicava a produção em série em larga escala e, logo, tornar acessível o móvel de “bom” desenho ao maior número de pessoas. Como se enfrentaria tal premissa? Ao tratar do tema da procura pela singularidade brasileira no mobiliário, no prefácio do livro *Móvel moderno no Brasil*, de Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Otília Arantes escreve:

“No design brasileiro de móveis combinavam-se em doses diversas materiais e soluções mais ou menos ‘exóticas’, graças às quais se pensava assegurar a cor local, porém desprovida de base material. Ou seja, capitalismo incipiente e contrastes sociais gritantes – visíveis na forte diferenciação dos ambientes domésticos – barravam o caminho de projetos que se pretendiam ‘bons’ e baratos. O que fazer? Peças sofisticadas ou produção em série? Materiais nobres (que também poderiam ser exóticos) ou materiais da última geração tecnológica?”.

E ela conclui:

“Para variar, a solução do dilema ficava no meio-termo: objeto técnico e matéria correspondente, porém tratados à maneira do antigo luxo artesanal” (Arantes, 1995, p. 11).

Com a experiência do Studio de Arte Palma tentaremos entender como se deu o enfrentamento dessas questões e que novos problemas se colocavam. Não se pode deixar de dizer que a produção do mobiliário nos remete ainda aos temas da relação entre o artista, o artesão e a produção do design, certamente problemas inerentes ao próprio campo do desenho industrial, às premissas modernas de desenho dos produtos. Como incorporar os saberes artesanais do povo, tão caros a Lina Bo Bardi como veremos adiante, às formas de produção industriais? Como incorporá-las ao desenho industrial? Qual era a preocupação e a postura com a conservação e valorização de uma cultura diante do processo de internacionalização da produção e do consumo?

Entender como esses problemas foram colocados e enfrentados, ou as formas peculiares que assumiu o debate sobre a construção de um design moderno no Brasil com características locais, pareceu-nos interessante a partir dessa experiência.

Ao final do estudo percebemos que a própria postura dos dois arquitetos envolvidos deu-se de forma distinta em suas obras posteriores, dois caminhos diferentes na produção do móvel brasileiro, na própria maneira de apropriação dos temas locais em relação à temática internacional, reproduzindo diversas formas do debate sobre a questão no Brasil.

Vamos tentar traçar aqui o que foram o Studio de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil analisando as nuances dadas por essa produção ao debate entre cosmopolitismo e localismo e suas implicações.

O quadro de conflitos: arquitetura e momento brasileiro

Após a Segunda Guerra Mundial o Brasil recebeu grande quantidade de imigrantes europeus, muitos dos quais artistas plásticos, arquitetos e músicos bem informados das pautas do movimento moderno no exterior. Em 1946, chegou da Itália o jovem casal formado por Lina Bo Bardi, com atuação editorial em Milão, e Pietro Maria Bardi, importante por sua atuação na crítica e na promoção das artes naquele país. Nesse mesmo ano desembarca o arquiteto italiano Giancarlo Piretti, formado pela Escola Politécnica de Milão, em 1929. Segundo Debenedetti e Salmoni, esse arquiteto

havia trazido para São Paulo o eco dos últimos acontecimentos da arquitetura contemporânea na Itália (Debenedetti; Salmoni, 1953, p. 84).

Esse momento coincide com a recepção internacional da arquitetura brasileira no exterior, por intermédio da apresentação do pavilhão brasileiro em Nova York, em 1939, ou por intermédio da mostra de arquitetura brasileira no Moma em 1942 e da posterior publicação do livro *Brazil builds: architecture new and old*, que exaltariam as respostas da arquitetura brasileira ao clima, ao país, vendo aí um passo adiante em relação aos moldes fixados pelo alto racionalismo europeu. Vários críticos viam uma virtude em sermos ao mesmo tempo internacionalistas e regionalistas. Os argumentos a respeito dessa diferenciação estariam centrados não só na adaptação ao clima, mas nas máximas da sensualidade, da sinuosidade

e da liberdade das formas, ligadas à paisagem nativa e a uma continuidade histórica construída. Dentro em breve se seguiriam as críticas a essas formas que a arquitetura representativa desse discurso havia assumido.

O período corresponde ao fim da ditadura Vargas, um momento de democratização, com expectativas de renovação. Mas os caminhos políticos foram, na verdade, de continuidade das políticas populistas, do clientelismo e das características próprias ao governo anterior que elegeu Dutra em 1945 e retornou ao poder em 1951.

Em 1946 é promulgada a nova Constituição Brasileira e o partido comunista volta à legalidade por um breve período, retornando à clandestinidade logo em 1948. O governo de Dutra inicia-se com medidas de cunho liberal, com rápida mudança de orientação em 1947. Há medidas de apoio à industrialização e a urbanização é cada vez maior, conduzindo a novas naturezas nos problemas da vida dos brasileiros. Estão presentes nesse momento, ao menos para o Estado e para alguns intelectuais, um otimismo diante da industrialização do país e uma crença na superação do subdesenvolvimento, acrescidas dos temas da integração nacional e da revelação das disparidades sociais e econômicas e das diversidades culturais.

Para entender melhor o quadro de conflitos em que a experiência se insere, traçamos um pequeno esquema de um debate ocorrido no período, que não implica no entanto as escolhas dos arquitetos envolvidos na experiência discutida. Nesses anos, especialmente no governo de Getúlio, que se inicia em 1951, dá-se um debate na sociedade e no exército brasileiro entre nacionalistas – defensores do desenvolvimento baseado na industrialização, por intermédio de um sistema econômico autônomo independente do sistema capitalista internacional, tendo o Estado papel fundamental de controle da economia e no investimento em áreas estratégicas –, e “entreguistas” – defensores de menor intervenção do Estado na economia, menor prioridade à industrialização e abertura controlada ao capital estrangeiro, afirmando a necessidade de alinhamento aos americanos e do combate ao comunismo (Fausto, 2001, p. 407).

Figura 1: Poltrona em pau-marfim e tiras de couro desenhada por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma. Fonte: *Habitat*, n.1, 1950.



No campo das artes ocorre a congregação de artistas em torno de uma militância político-social questionando o movimento modernista precedente e suas apropriações. Duas tendências aparecem nas artes dos anos 50, em disputa entre si: o realismo social, reconhecido com a militância na luta nacional e o abstracionismo, sancionado nas Bienais de São Paulo e nos museus de arte moderna, reconhecido como arte internacional, considerado por seus opositores uma arte alienada e anti-social. O debate entre arte e nação encontrava aí vasta área de discussão.

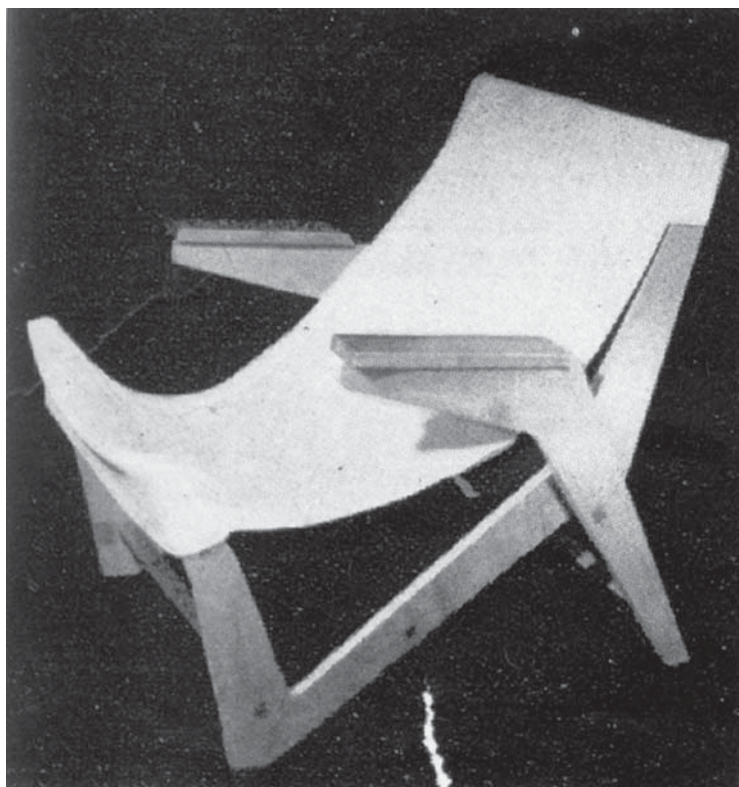
A experiência de que falaremos, o Studio de Arte Palma, é inaugurada em agosto de 1948, no 18º andar do edifício Thomas Edison, situado na praça Bráulio Gomes, 66, em São Paulo, fruto da sociedade entre os três italianos: Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti (Pinto, 2001, p. 53). O empreendimento levava o mesmo nome e foi concebido segundo os mesmos moldes do Studio de Arte Palma de Roma, do qual Pietro Maria Bardi foi proprietário e presidente.

Em Roma, o Studio foi responsável por exposições de arte antiga e moderna, de artes industriais e exposições da cultura material de vários países, além da realização de concertos de câmara, peças de teatro de vanguarda, conferências e publicações. Tudo isso somado ao caráter de conservação, avaliação, restauração e comercialização de obras de arte (*op. cit.*, p. 54).

Os enfrentamentos antes da chegada ao Brasil

Na Itália, os temas da construção de uma identidade nacional, da renovação da linguagem artística, da produção de arte e sua integração à indústria encontravam amplo campo de debate, repleto de contradições e de algumas similaridades com o caso brasileiro, de maneira que, ao se estabelecerem no Brasil, os arquitetos envolvidos nessa experiência tinham já determinada visão sobre essas questões em seu país, com suas diferentes apreciações. Neste estudo

Figura 2: Poltrona em compensado e forro de atanado desenhada por Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma. Fonte: *Habitat*, n. 1, 1950.



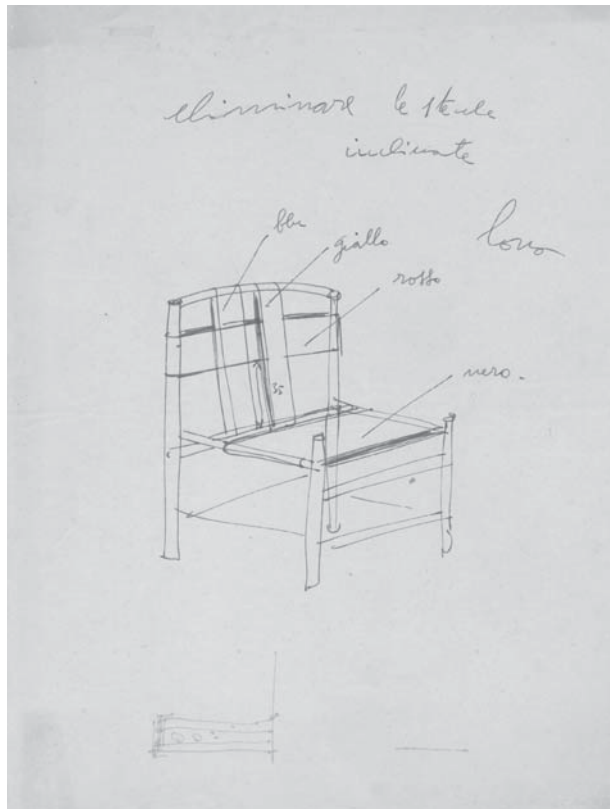


Figura 3: Desenho de cadeira para o Studio de Arte Palma – provável autoria de Lina Bo Bardi. *Fonte:* Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

nos debruçaremos especialmente sobre Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti, os principais responsáveis pelos traços dos móveis saídos do Studio de Arte Palma.

Desde a Itália, esses arquitetos já tratavam do tema do mobiliário moderno. Ambos atuaram na produção editorial, trabalhando para Gio Ponti na revista *Domus* (Lina em 1939 e Palanti entre 1932 e 1933), considerado líder do movimento de valorização do artesanato italiano – em que se revela uma influência da Secessão Vienense – em conflito com a produção em série.

Palanti forma-se em 1929, no Politécnico de Milão, e pertence à segunda geração de arquitetos racionalistas milaneses. Sua obra na Itália abrange desde o design de objetos até projetos urbanísticos. O ambiente milânese de afirmação do racionalismo, no qual ele se insere, é rico em conflitos e contradições. Racionalismo e Novecento se propuseram, ao menos por dez anos,

como possível arte do fascismo, enquanto expressão de uma nação jovem e nova. Segundo Gregotti, o racionalismo se iludiu em ver na ideologia fascista o novo, o revolucionário, o antiburguês, enquanto mantinha saudáveis relações com uma vanguarda internacional cujas premissas eram contraditórias com respeito àqueles ideais (Gregotti, 1986, p. 131).

Quanto à produção de projetos industriais, Gregotti observa no racionalismo italiano sua união metodológica à ideologia central do movimento moderno, especialmente da *Deutsche Werkbund*, que chegava pelas vias da arquitetura. O mais largo suporte das ocasiões experimentais do movimento de vanguarda italiana vinha, inicialmente, não da indústria, mas do mundo artesanal, em que se destacava principalmente a produção de móveis para a casa. Esta era a realidade produtiva do país no qual os experimentos da vanguarda destinavam-se especialmente a uma rica clientela.

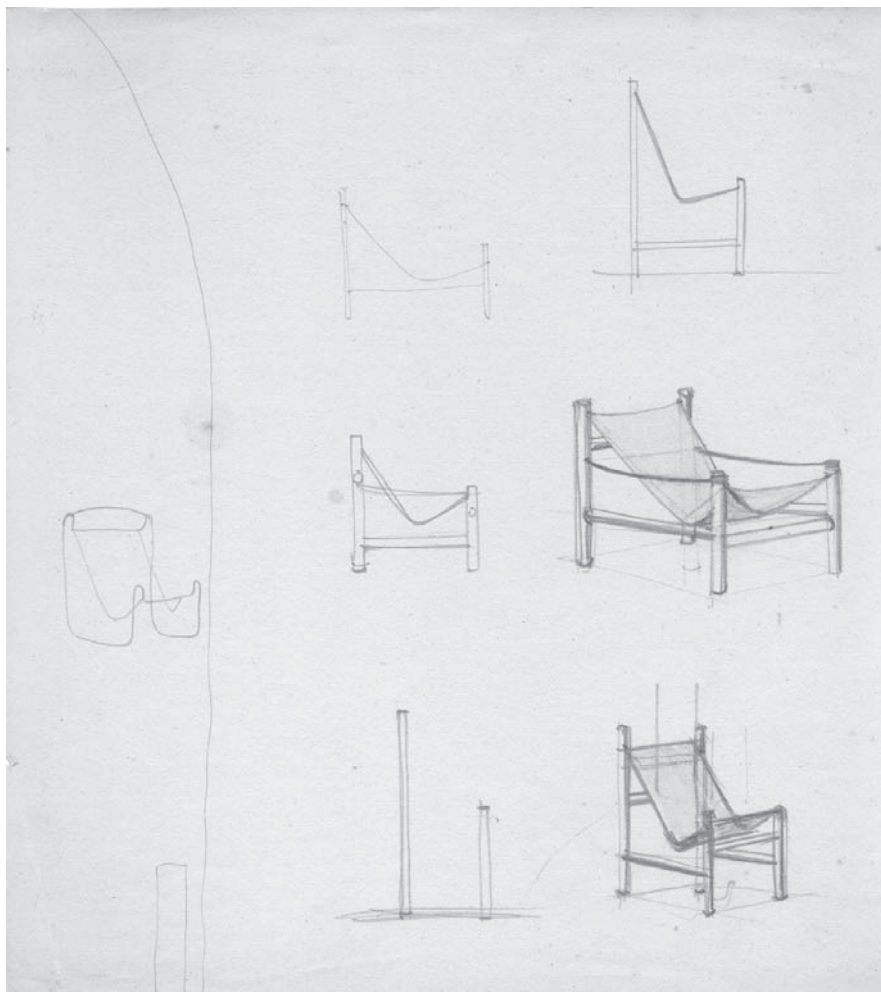


Figura 4: Desenho de cadeira para o Studio de Arte Palma. Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Em 1933, Palanti edita o livro *Mobili Tipici Moderni*, que apresentava 168 arquitetos de todo o mundo e 450 fotografias de móveis modernos mais significativos, demonstrando já sua preocupação com os problemas do design. Ele recebe a menção honrosa no concurso Enapi (Ente Nazionale per l'Artigianato e la Piccola Industria) para móveis, em 1931, segundo prêmio *ex-aequo* no concurso para aplicação do cristal temperado na construção e decoração, em 1937, além de outras participações e premiações relacionadas à área da produção de mobiliário. Destaca-se em sua obra o uso de novos materiais industriais como os tubos de aço.

Palanti realiza vários projetos para exposições, especialmente as Trienais, momentos importantes

da transformação do gosto e espaço privilegiado do debate sobre as artes decorativas. Esses eventos estavam interessados na transferência da produção artesanal para a produção industrial.

A Trienal de 1936 sanciona o momentâneo triunfo dos racionalistas e demonstra diferentes formas de ver o nacional e a representação política explícitas em duas figuras do campo de trabalho e discussão de Palanti.

"Ainda em 1936, é publicado o livro de Pagano e Daniel sobre a Architettura Rurale Italiana, que acompanha uma mostra na VI Trienal, com a qual se pretende apresentar, contra 'as recaídas acadêmicas (...) a verdadeira tradição autóctone da

arquitetura: clara, lógica, linear, moral e formalmente próxima ao gosto contemporâneo'. O livro ilustra com fotografias do próprio Pagano os elementos da arquitetura rural, verdadeiro repertório das formas simples, nascidas de funções elementares. Na mesma trienal, entretanto, o salão de honra do palácio de arte é transformado por Persico, com Nizzoli, Palanti e Lucio Fontana, num espaço clássico no espírito e nas formas, para repropor aquele equilíbrio entre arte e construção, entre momento estético e ato prático, próprio do mundo antigo: é este o 'estilo' que para Persico deve invadir a arquitetura e as cidades novas, fora de qualquer condicionamento político. Estes estudos e projetos coincidem com o formar-se e manifestar-se de uma série de escolhas morais (onde não é estranha, para muitos, a precoce morte em 1936 de um dos poucos arquitetos antifascista, Edoardo Persico) que se colocam decisivamente em antítese com as indicações dadas por Mussolini para que a promoção de uma nova política cultural interprete, 'diretamente' e sem mediações intelectuais, a nova condição 'imperial' assumida pela Itália com a conquista da Etiópia. Não por acaso, algumas das problemáticas sociais enfrentadas por esses estudos e por esses projetos são destinadas a constituir uma das mais sólidas ligações entre a cultura pré-bélica e aquela destinada a se afirmar após a queda do fascismo" (Ciucci, Dal Co, 1995, p. 28).²

Para Cesare De Seta, o emergir das *poetiche povere* tiveram, ao menos na Itália, sua origem na pesquisa de Pagano. De Seta lembra ainda que as condições em que Pagano expressa suas convicções são bem diversas daquelas do pós-guerra e estão vinculadas aos próprios interesses do regime fascista que se voltava a um determinado desenvolvimento rural (De Seta, 1990, XXV-XXVII).

A VII Trienal já traria objetos nascidos por intermédio de identificação precisa no confronto do processo industrial como modelo metodológico de projeto. Os arquitetos começam a defender a atividade de projeto para a indústria como algo artístico, assim como o artesanato, entrando em conflito com os problemas da produção em larga escala. Já é grande nesse momento a experiência da Olivetti, que contribuiu com a Fiat para realizar uma passagem na Itália de uma fase artesanal para uma estrutura

industrial moderna em termos de organização científica do trabalho, pesquisa e atualização dos produtos e criação de eficiente rede de vendas. Porém, apesar do desenvolvimento da indústria italiana, a produção de serviços técnicos para a casa manteve-se por muito tempo nas mesmas dimensões e com organização artesanal.

Lina Bo, formada em Roma em 1939, após o trabalho com Ponti, passa, em 1943, a trabalhar na revista *Domus*, preocupada com a futura reconstrução italiana e com os temas do debate arquitetônico do segundo pós-guerra. Em toda a produção editorial de Lina o tema do mobiliário é presente, culminando em seu último trabalho no jornal *Milano Sera*, pequeno diário publicado a partir de agosto de 1945, no qual Lina escreveria, segundo o arquiteto Carlo Pagani, um artigo denominado "Abolizione del mobile monumento" (Anelli, 2001, p. 46), tema que tratará com vigor no Brasil. Lina Bo viaja em companhia de Pagani e do fotógrafo Frederico Patellani pela Itália, enviada pelo editorial *Domus*, documentando e avaliando a situação do país destruído. Segundo Campello, nessa época Lina é encarregada pela firma Rima de realizar uma pesquisa sobre o artesanato italiano, a fim de organizar-se uma exposição que, após nova viagem pela Itália, resultaria no *Palazzo dell'Arte*, uma mostra de tecidos para cortinas e estofamentos. Segundo matéria publicada na revista *Domus*, "*il sicuro gusto raggiunto dalla nostra produzione artigiana (...) dimostrano la volontà di ripresa, la fantasia e l'amore al lavoro degli artigiani italiani*"* (Campello, 1997, p. 24). Este seria, de acordo com a autora citada, provavelmente seu último trabalho na Itália.

Vários arquitetos italianos do pós-guerra procurariam as bases para a reconstrução por intermédio de uma aproximação com o universo popular autopreservado, por meio da apropriação de seu saber construtivo-tecnológico e de seus valores morais, contrapondo-se à crença na máquina e na tecnologia. Para eles, tudo deveria ser reconstruído observando-se os valores e a humildade estético-construtiva do homem, que conseguira se preservar íntegro, afastado dos valores que levaram à situação da guerra.

Após o conflito mundial, Lina e Palanti vivem o mesmo clima de desilusão e mudança de rumos.

2. Esta tradução foi feita por Renato Anelli, destinada ao uso didático no âmbito interno do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP.

* Tradução da autora: "o seguro gosto irradiado por nossa produção artesanal (...) demonstra o desejo de retomada, a fantasia e o amor ao trabalho dos artesãos italianos".



Figura 5: Salão de Honra na VI Trienal de Milão, 1936, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti e Edoardo Persico com a colaboração de Lucio Fontana. Fonte: Ciucci, 1989.

3. Mucchi, “Depoimento” (apud Rocha, 1991, p. 34).

Persico, que morre em 1936, esteve amargurado

“por ter colaborado em obras, como por exemplo o volume Arte romana ou a preparação do Salão de Medalhas de Ouro para a exposição aeronáutica de 1934, que contra a sua vontade e indiretamente resultaram apologéticas para o regime a que se opunha” (Fusco, 1984, p. 266).

Pagano, que tivera mudança de entendimento em relação ao fascismo, passando de entusiasta a combatente, escreve a Palanti, do campo de concentração em que se encontrava, recomendando a este que reconstruísse o grupo milanês ao qual pertenciam e auxiliasse os amigos necessitados de trabalho. Em 1945 Pagano morre no campo de concentração de Mauthausen.³

Em 1946, Palanti e Lina emigram para o Brasil, onde se naturalizam.

Projeto e construção do móvel moderno no Brasil: o surgimento e o programa original do Studio de Arte Palma e da fábrica de móveis Pau Brasil Ltda.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos, uma das principais referências historiográficas da produção do móvel moderno no Brasil, relata a concepção do Studio de Arte Palma por intermédio do episódio da produção da cadeira do auditório do Masp, à rua 7 de abril, o que seria, segundo a autora citada, a primeira obra de Lina de grande repercussão para o desenvolvimento da mobília moderna brasileira (Santos, 1995, p. 95).

Em depoimento a Santos, Pietro Bardi afirmou que, no ano de 1947, ele não havia encontrado em São Paulo nenhuma cadeira moderna para o auditório do Masp, apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Tenreiro e Segall no campo do mobiliário moderno.

Para sanar tal problema, Lina projetou uma cadeira simples, dobrável e empilhável para o Masp, tendo em vista o exíguo espaço do auditório, permitindo a remoção imediata da cadeira nas ocasiões em que fosse necessário liberar todo o espaço para outra atividade.

No entanto, o casal teve dificuldades novamente, agora para encontrar um marceneiro que executasse

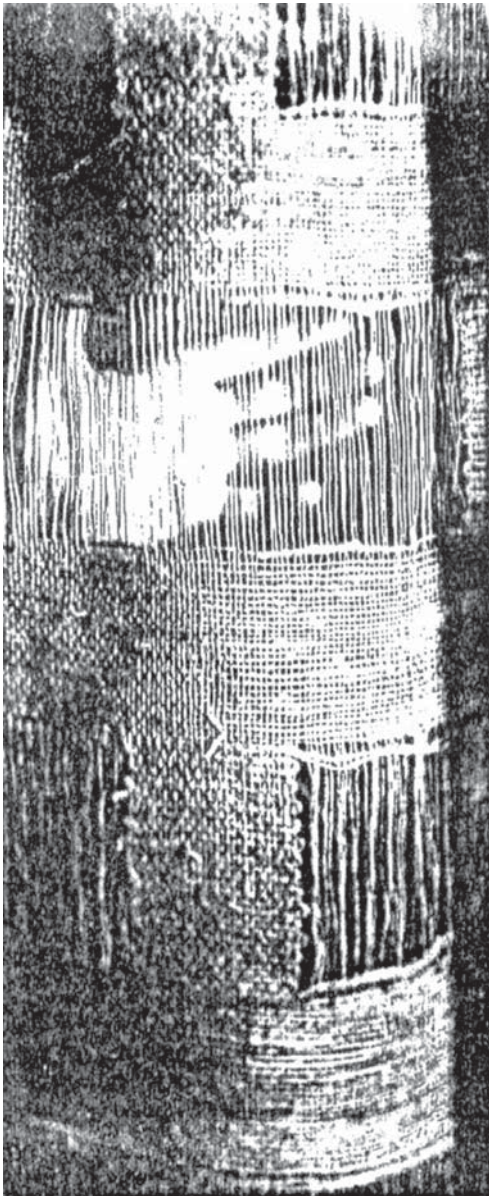


Figura 6: Exposição de tecidos Palazzo dell'Arte, Milão, 1946. Fonte: Campello, 1997.

4. De acordo com Pinto, a empresa acabou por se chamar Paubra e não Pau Brasil, como se tem referido em publicações, pois havia outra firma com esse nome, segundo informações de Giancarlo Latorraca, integrante do grupo que coordenava o Instituto Lina Bo e Pietro Bardi, e Vítor Nosek, que trabalhou com Lina na área editorial de 1982 a 1992 (Pinto, *op. cit.*, p. 74).

o projeto, o que os levou a recorrer a um tapeceiro italiano que, numa garagem, executou as cento e cinquenta cadeiras para o museu. A partir daí, segundo Santos, para preencher essa lacuna na produção de móveis modernos, teria se dado a fundação do Studio e da Fábrica de Móveis Pau Brasil.

Giancarlo Palanti, que já trabalhara com o desenho de mobiliário moderno na Itália, associa-se ao casal Bardi. É, portanto, um desejo inicial em comum de atualizar e produzir um mobiliário moderno que move o empreendimento.

O Studio ocupava uma grande sala, em um edifício comercial projetado por Lucjan Korngold, cujo espaço estava setorizado, com divisórias móveis, em: arquitetura de interiores, ocupados por Lina e Palanti, antiquário, sob a coordenação de Valéria Cirell Piacentini, além da seção de exposições periódicas de arte antiga e contemporânea e comercialização das obras.

A empresa Pau Brasil foi fundada pelos mesmos sócios para fabricar a mobília moderna projetada no Studio. Ela trouxe para o Brasil marceneiros e oficiais de móveis que trabalhavam na cidade de Lissoni, Itália, um importante centro de móvel moderno, introduzindo uma nova maneira de produzir móveis no Brasil e explicitando uma falta de bases materiais no país que pudessem efetivar essa atualização segundo os moldes pretendidos.⁴ Reproduzimos aqui, na íntegra (pois nos interessam as palavras do período), o texto da publicação dos móveis do Studio na revista *Habitat* (n. 1, 1950):

“Os móveis apresentados nesta página foram desenhados por Lina Bo e Giancarlo Palanti, diretores do Studio de Arte Palma, fundado por P. M. Bardi. Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos, ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com uma prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se, com tempo suficiente, no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato o é o arquiteto, e não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro, como muitos acreditam.

O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maqui-

nário e uma oficina mecânica. Buscou criar ali tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas) adaptados ao clima e à terra, eliminando estofamento exagerado e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofa baixo e delgado. Um dos problemas básicos foi o de se evitar a produção do mofo, amiúde ocorrente na estação da chuva. Tentou-se partir do material, procedendo-se a um estudo sobre madeiras brasileiras, e utilizou-se a madeira compensada, recortada em folhas paralelas, até então não empregada para móveis que eram constituídos de madeira maciça e compensada de 'miolo'.

O ponto de partida foi a simplicidade da estrutura, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias

e das tintas das madeiras brasileiras, assim como o seu grau de resistência e capacidade.

O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um 'caso de consciência' nos fabricantes, passivos repetidores de modelos postergados, acontecendo que em poucos meses a produção se renovou com celeridade, à qual cabe louvar, no dinamismo nacional, mas, naturalmente, devido à pressa exagerada, os construtores não se transformaram em técnicos; contentaram-se em apropriar-se das coisas que viam nas revistas e se improvisaram como projetistas, do que derivou, em consequência, um típico formalismo 'moderno superficial', que em arquitetura feita por mestres-

Figura 7: Cadeira desenhada em 1947 por Lina Bo Bardi para o Masp. Fonte: *Habitat*, n. 1, 1950.



de-obras, levam a dizer aos não iniciados que 'o moderno é frio', que as fachadas das casas 'parecem hospitais', que dentro em pouco tempo 'tudo ficará negro de sujeira', que os balcões da frente 'parecem banheiros' e que os móveis desenhados por aqueles que não são técnicos provocam observações denunciando não terem 'os móveis modernos senão aparência barata', que o 'compensado lasca', que se 'vêem os pregos' e, sobretudo, que são bastante 'incômodos'.

5. Lúcio Costa, em *Considerações sobre a arte contemporânea* (1952), referia-se à qualidade plástica e ao conteúdo lírico, centrando boa parte do discurso na forma, ao tratar da contribuição brasileira no desenvolvimento da arquitetura moderna. Nesse texto ele procura conciliar a forma e o desenvolvimento plástico à função social da arquitetura e a uma raiz popular, justificando o objeto das críticas à arquitetura brasileira.

6. Tenreiro é pintor, artesão e desenhista de móveis cuja obra apresenta alta qualidade artesanal em sua produção, remetendo “às tradições lusas no uso corriqueiro e elegante dos jacarandás e da palhinha”. É um sentido que se volta às tradições coloniais, especialmente do mobiliário das casas brasileiras abastadas, no entanto, num sentido de coincidência com um desenho de formas modernas, ainda que de produção artesanal com peças concebidas de acordo com a lógica das madeiras de lei. Já Bernard Rudofsky é um arquiteto austríaco formado em Viena em 1928, com atuação na Itália desde 1932, ao lado de Giò Ponti e Luigi Cosenza (arquitetos envolvidos com as temáticas nacionais italianas, temas da mediterraneidade) até 1938, quando foge para o Brasil, permanecendo aqui por quatro anos. Sua produção de mobiliário tinha por preocupação o uso das fibras naturais brasileiras: a juta, o caró, o cânhamo, o cisal etc. Segundo Santos, a obra de Rudofsky “representou uma etapa importante no processo de modernização do móvel no Brasil, tendo dado um passo decisivo na incorporação de materiais não usuais na produção do móvel”.

Por felicidade, os arquitetos brasileiros começaram a desenhar uma boa cadeira, uma poltrona razoável, uma bela mesa, contrabalançando, assim, o dilúvio de amadores que, sempre, em arte, produzem o regresso, por via de sua contrapropaganda, na aplicação da teoria mal compreendida.

No caso dos móveis, cadeiras de compensados com lascas, que rasgam as meias das senhoras; muito alta ou muito baixa, muito estreita ou muito larga, com pregos enferrujados e, sobretudo, com o 'enfeite', o enfeite 'fingindo moderno', logo fará com que o bom pai de família tenha saudades daquela cômoda cadeira, falsa 'Chippendale', manufaturada pelo marceneiro da esquina” (Habitat, 1950, p. 53).

Em entrevista a Aureliano Menezes em 1976, Lina Bo Bardi afirma:

“No Palma, com o arquiteto Giancarlo Palanti, fizemos a primeira tentativa de produção manufatureira (não bem industrial) de móveis de madeira compensada cortada em pé (não dobrados como Alvar Aalto), cortados em folhas e outras tentativas com materiais brasileiros. Usamos inclusive muito chitas das Casas Pernambucanas e couro, ao invés das fazendas feitas à mão, muito luxuosas, que se usava na época” (Ferraz, 1996, p. 56).

Os textos transcritos revelam vários aspectos de nosso interesse: a situação da produção do mobiliário no Brasil, vinculada aos estilos internacionais e à produção manufaturada; o desejo de atualização dessa produção por intermédio do ideário moderno, da produção em série, coincidindo com preocupações de cunho localista; e a pronta apropriação das formas modernas pelo mercado produtor sem a preocupação com suas premissas projetuais.

Os impasses locais

A terceira parte do livro *Móvel moderno no Brasil*, de Maria Cecília Loschiavo dos Santos, é denominada “A consolidação da produção do mobiliário nacional”, dentro da qual inclui a produção do Studio de Arte Palma. Segundo a autora, esse período, posterior à Segunda Guerra Mundial,

“caracterizou-se por intensificar as experiências de desenho e produção, que foram tornando realidade o projeto do móvel moderno brasileiro, pautado por um ideal estético mais condizente com a época e com as nossas disponibilidades de materiais e condições de produção” (Santos, 1995, p. 81).

Ainda que ligados a esquemas europeus, os profissionais teriam procurado novos caminhos na produção do mobiliário, conjugando o despojamento e simplicidade – características das artes modernas – ao uso dos materiais nativos, o que, de acordo com Santos, teria alterado de maneira significativa o aspecto do mobiliário brasileiro.

Para a autora, esses arquitetos teriam estabelecido assim um novo modo de projetar, mais próximo de nossa realidade cultural. Seriam eles Lina e Palanti, ao lado de Joaquim Tenreiro e Bernard Rudofsky. Além da preocupação com os materiais, o clima e as formas de produção, Santos destaca uma nova feição orgânica, em contraste com o aspecto estático dos móveis do período anterior, assim como “uma nova concepção de conforto, permitindo melhor ajustamento ao corpo, multiplicidade de formas, recurvas e adelgadas” (Santos, 1995, p. 81). Há uma relação com o conforto que não é só utilitária, mas também formal e não é simplesmente o uso da forma moderna com materiais primitivos. Apesar das novas formas dos móveis, mais dinâmicas, com curvas, não é reconhecido aí um fator de brasilidade, ao contrário das leituras correntes e justificativas das formas sinuosas da arquitetura brasileira, da liberdade plástica, especialmente de Niemeyer.⁵

Os arquitetos elencados por Santos eram todos estrangeiros radicados no Brasil, fato que para a autora conferia uma característica mais internacionalizante aos desenhos. Ressaltamos ainda que todos esses arquitetos vinham de países que passavam pelo mesmo debate sobre a apropriação de esquemas culturais e econômicos das hegemonias mundiais e os problemas da identidade nacional: Itália e Portugal.⁶

Santos destaca ainda que aos poucos esse mobiliário foi sendo gradativamente absorvido pela indústria, ressaltando que isso não teria correspondido ao domínio total da situação, “quando muito podemos dizer que, no conjunto, eles representaram as condições mínimas necessárias para assegurar a efetivação do móvel moderno entre nós” (Santos, 1995, p. 82).

Naqueles anos o Brasil intensificava o processo de industrialização. A cidade de São Paulo cresceria vertiginosamente e entraria num processo de grande verticalização. Industrialização e urbanização que investiram contra as formas de trabalho e consumo do povo.

Os projetos do Studio Palma visavam, sem dúvida, à produção em série, tendo em vista a técnica de produção por intermédio do recorte de chapas de compensado fornecidas pela indústria, de peças encaixáveis e desmontáveis, dos perfis laterais, recortados como uma só peça, de estruturação de

cadeiras e poltronas, ou das estantes formadas a partir da repetição de poucos elementos básicos. Giancarlo Palanti denomina a produção do Studio de Arte Palma como “móveis modernos para produção em série”, em um currículo elaborado em 1955 (Rocha, 1991, p. 82).

A possibilidade de seriação, a preocupação com a simplicidade da estrutura, relatadas no texto da *Habitat*, e o desenho das formas sem ornamentação e simplificadas dos móveis aparecem como manifestações do ideário de projeto do desenho industrial moderno, indicado pelas vanguardas européias e pelo esquema forma/função. Mas, ao lado desses pressupostos, vemos também, nos móveis e no texto do Studio Palma, os temas das particularidades brasileiras encontrados na preocupação com a adaptação do mobiliário “ao clima e à terra”, com o uso dos materiais nativos e com uma atenção aos modos de vida e de produção tradicional de objetos no Brasil.

Figura 8: Cadeira em madeira compensada desenhada por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma. Fonte: *Habitat*, n. 1, 1950.





Figura 9: Cadeira em madeira maciça e sola esticada desenhada por Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma. Fonte: *Habitat*, n. 1, 1950.



Figura 10: Cadeira em madeira compensada e corda desenhada por Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma. Fonte: *Habitat*, n. 1, 1950.

Os arquitetos do Palma afirmavam que era preciso evitar a produção de mofo, freqüente nos estofamentos aveludados da mobília burguesa cujo gosto se voltava para os estilos importados europeus, e o ecletismo com móveis em que predominavam a ostentação, o excesso de ornamentação, as madeiras importadas e os tecidos pomposos e quentes. Pretendia-se uma mudança em um gosto, ao menos de uma determinada classe, que não era moderno e não condizia com as condições climáticas do país.

Lembramos que, tradicionalmente, a adequação ao clima é uma das grandes referências às peculiaridades brasileiras difundidas pela historiografia da arquitetura na incorporação da linguagem moderna, cujo exemplo máximo são as fachadas envidraçadas voltadas para o norte, protegidas pelos raios solares dos trópicos por intermédio dos mecanismos dos *brises*. Assim como no Ministério da Educação (MEC), é possível encontrar a operação do referencial climático na atividade do Studio. É eloqüente que os projetistas italianos se refiram ainda às condições de conservação dos móveis e ao conforto corporal. Se, por um lado, trata-se de um bom argumento para o convencimento dos consumi-

dores quanto às vantagens do móvel moderno e às desvantagens do móvel eclético, por outro, trata-se também de algumas premissas próprias do movimento moderno internacional, evidente nas intenções de luz e ar para as habitações desenhadas por Le Corbusier, arquiteto de grande prestígio na Itália e no Brasil.

É assim que em outro projeto para o Studio Palma, de autoria de Giancarlo Palanti, publicado no segundo número da revista *Habitat*, vemos duas estantes para livros, abertas dos dois lados, solução dada por motivos cuja legenda relata:

"Nos países tropicais, onde a conservação dos livros é difícil por causa da humidade [sic] é aconselhável o uso de estantes para livros, assim chamados a dia, permitindo o arejamento total dos volumes" (*Habitat*, n. 2, 1951).

Mas, se alguns projetistas iriam encontrar a solução para o clima brasileiro no uso da palhinha e das madeiras sem estofamento das mobílias das famílias coloniais abastadas, não seria esta a referência predominante para os móveis dos arquitetos do Studio Palma.



Figura 11: Poltrona em madeira maciça e “mangueira” desenhada por Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma. *Fonte: Habitat*, n. 1, 1950.

A materialização desses projetos é feita também a partir de materiais brasileiros: as madeiras brasileiras – como a cabreúva e o jacarandá paulista, cujas características peculiares são exaltadas pelos autores (beleza das veias e das tintas, grau de resistência e capacidade) – e os materiais que compõem espaldares e os assentos de poltronas e cadeiras, como os tecidos naturais, o cisal, o atanado (um couro curtido com a casca de angico), o próprio couro (que compõe a roupa do sertanejo exaltada em artigo publicado na *Habitat*, n. 5) ou mesmo a taboa.⁷ São esses os materiais manipulados pelos artesãos brasileiros no fabrico de seus produtos. A referência não está na mobília de tradições lusas, mas na de tradições do povo. O diferencial nesse projeto de desenho e produção do móvel moderno é que o peso não está no mobiliário colonial mas no interesse pelo africano, pelo indígena, pelo sertanejo. Considera-se que, para fazer uma cadeira com assento e espaldar em taboa, foi preciso conhecê-la, entender como o artesão trabalhava o material, qual a lógica própria do material. Partir do material brasileiro significa também partir de quem o utiliza, de quem o conhece.

7. Quanto aos materiais, é preciso lembrar ainda que na produção do próprio Studio há móveis que não se utilizam de materiais brasileiros, como as cadeiras de tubos metálicos e chapa de alumínio projetada por Lina Bo, publicada na *Habitat*, n. 5 (1951).

Na mesma página em que são publicados os móveis modernos aparece também a fotografia de uma tigela entalhada a faca por um caiçara de Caraguatatuba. O que faz essa imagem ao lado dos móveis modernos? Para o autor do texto, ela ilustra um exemplo do bom desenho, de simplicidade formal, de qualidades do material e de seu manipulador. No produto brasileiro são descritas as características almejadas na arte moderna, que encontra aí fonte de inspiração.

Na página seguinte vemos um retrato dos navios-gaiola e duas poltronas inspiradas nos mesmos, na qualidade de a rede moldar-se às formas do corpo.

“Nos navios ‘gaiola’ que navegam os rios do norte do país, a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso. As poltronas que ilustram estas duas páginas nascem da rede. Diferem da conhecida ‘tripolina’ de couro, igualmente inspirada no princípio do ‘forro solto’, pelo movimento ondulante que o corpo pode imprimir ao forro” (*Habitat*, 1950, p. 54).



Figura 12: Estante projetada por Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma. Fonte: *Habitat*, n. 2, 1951.

8. Algum tempo depois Lina realizaria várias exposições sobre o Nordeste e os objetos produzidos pelo povo daquela região.

9. Podemos sugerir algumas influências para a perspectiva de industrialização desses arquitetos e, assim, tentar visualizar melhor suas posturas. Para Giuseppe Pagano, importante ator dos debates da arquitetura na Itália, do círculo dos arquitetos racionalistas milaneses ao qual Palanti pertencera, a uniformidade e a produção em série não teriam apenas valor econômico, mas assumiriam também valor ético. O homem, que era antes economicamente independente, funde-se na comunidade e participa dos bens que estavam anteriormente reservados à aristocracia. A produção em série é vista pelo movimento moderno como um valor positivo. Na leitura que Argan faz da produção de Gropius em seu *Arte moderna* (1996), se era preciso reconstruir a sociedade, por meio da racionalidade, era preciso fazer com que esta atingisse todas as instâncias da vida do homem. Cada ação da vida deveria ser resolvida em termos dialéticos, deveria ser um ato racional desde a cidade em que se mora, e construir a cidade é construir a sociedade, até a casa em que se mora, a mobília que se utiliza, os utensílios, a roupa que se veste. Se tudo isso era produzido pela indústria, então tudo deveria passar por um projeto que determinasse as formas racionais de tudo que servisse e condicionasse a vida, e este projeto deveria se prestar à indústria, desde a colher até a cidade. Só a indústria com a produção em massa poderia atingir o maior número de pessoas e, se seus produtos fossem obras de arte capazes de incitar a sociedade e reconstruí-la, estaria resolvido o problema da mudança da sociedade. Como sugere Renato Anelli, Lina foi contemporânea da publicação do livro de Argan, *Walter Gropius e a Bauhaus* (1986), em que Argan lia as proposições de Gropius para industrialização como algo que partia do artesanato, por intermédio de uma indústria em concordância humanística com a potencialização do engenho e da inteligência.

Na *Habitat* n. 1 (dirigida por Lina) são publicados ainda artigos sobre as formas peculiares de morar do povo do Amazonas, sobre a beleza da arte plumária indígena, sobre as cabeças esculpidas como ex-votos do Nordeste. Volta-se, portanto, para o mundo popular como uma ocasião de criação, dá-se ao popular um estatuto novo. Os textos desses artigos exaltam as características da arte do povo, ressaltando suas peculiaridades, originalidade, beleza e inteligência nas soluções e as respostas ao clima e às condições materiais.⁸

Na noção de povo estão o caipira da cadeira de taboa, o sertanejo das redes e o proletário que compra as chitas das Casas Pernambucanas, todos materiais usados pelo Studio de Arte Palma na confecção e inspiração de cadeiras, em que aparecem também o índio e o caboclo do Amazonas. Há um incentivo por parte da arte erudita de aproximação entre o artista e o artesão, sem hierarquia entre ambos. Na arte do povo estariam relacionadas as imagens da natureza e do passado de uma criatividade inconsciente (interessante ao artista moderno), livre de toda a história ocidental desgastada nas formas do ecletismo, segundo a visão desses arquitetos. As imagens relacionadas ao povo estão ligadas à natureza, ao proletário, ao pobre, ao arcaico, ao vulnerável, à idéia de um passado ancestral que se estabeleceu. Estão ligadas a figuras e temas do Brasil.

A questão que se levanta é: supondo-se a incorporação das formas criativas de produção do povo à indústria, como conciliá-las às formas da produção em série, pressuposto e dilema da arquitetura moderna?

A forma de produção do Studio foi fundamentalmente manufatureira. Há que se notar ainda que a necessidade de trazer mão-de-obra italiana para fabricar o móvel moderno em São Paulo significava falta de tradição local de acordo com as exigências materiais e culturais do processo de confecção desse tipo de mobiliário. Voltar-se para as formas de produção do povo significava inspirar-se na criatividade de suas formas, transferidas para a produção industrial, dar a essas formas um estatuto de arte. Propõe-se assim reconciliar artista e artesão, no

sentido da concepção da forma e em certo sentido na produção da mesma. Se, por um lado, utiliza-se o contraplacado produzido pela indústria cuja chapa é recortada na perspectiva da série, por outro, utiliza-se o espaldar em taboa ou a trama de cisal, com seu processo de produção e tempos diferentes da grande indústria, a menos que se pensasse um processo de produção desses materiais apropriados para a fábrica e para a serialização. Podemos sugerir a perspectiva de industrialização vista por Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti por intermédio de seus projetos.⁹

Em um concurso para mobiliário, em Cantú, na Itália, em 1957, Lina inspira-se no hábito de sentar de cócoras do índio e do caboclo do interior, cujo móvel correspondente seria o banquinho baixo usado nas antigas fazendas de café. A proposta reduz-se a um elemento-base de madeira compensada, cuja forma “permite um desenho moderno que lembra as formas da pintura abstrata contemporânea, mas que depende unicamente da função e não do capricho formal” (Ferraz, 1996, p. 96). Esse elemento produzido em série possibilitaria um grande número de variantes, não dando assim a impressão da série. Lina afirma que esse estudo teria se baseado sobre o conceito de “renovar” a produção artesanal italiana, no intuito de orientá-la para a pequena indústria, mas adequada aos tempos modernos e às exigências de um número sempre maior de pessoas.

Algum tempo depois Lina demonstraria desencanto com o que se sucedera com a produção de objetos industriais e o chamado design, em seu texto *Tempos de grossura: o design no impasse* (1994). De acordo com Marcelo Suzuki, em depoimento à autora, Lina passaria a pensar uma forma de industrialização para o Brasil que fizesse uso da produção manual, opondo-se à idéia de grande automação e poucos funcionários com baixos salários.

Já a trajetória de Palanti posterior ao Studio Palma vai ligá-lo à experiência da Olivetti, para a qual projeta diversas lojas no Brasil, em parceria com Henrique Mindlin e o pintor Bramante Buffoni. A Olivetti conduziu a uma política industrial que privilegiou,

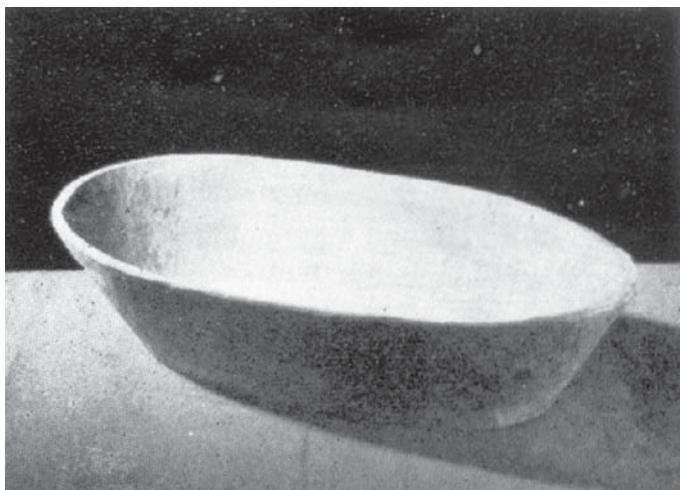


Figura 13: “Tigela entalhada a faca por um caçara de Caraguatatuba.” Legenda original da foto publicada junto aos móveis do Studio Palma. *Fonte: Habitat*, n. 1, 1950.

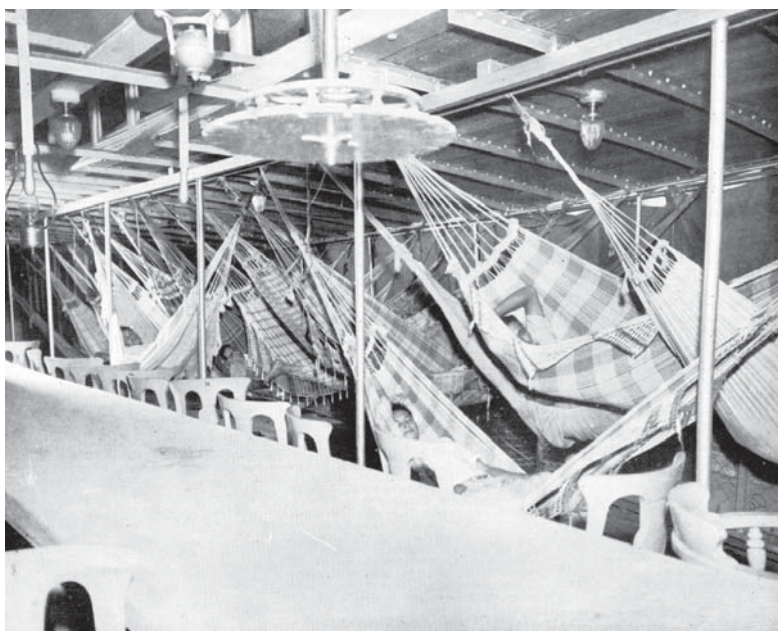


Figura 14: Redes que ilustram a revista *Habitat*, fonte de inspiração para as cadeiras com forro solto e móvel. *Fonte: Habitat*, n. 1, 1950.

Figura 15: Poltrona de três pernas em tubo de ferro leve, com forro solto de lona desenhada por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma. *Fonte: Habitat*, n. 1, 1950.





Figura 16: Concurso para mobiliário, Cantú, Itália, 1957, projeto de Lina Bo Bardi. Fonte: Ferraz, 1996.

10. Especificando melhor o que foi a experiência da Olivetti: entre as décadas de 30 e 60, o empresário Adriano Olivetti investiu no design de seus produtos e na re-estruturação da linha de produção de suas fábricas congregando o trabalho dos mais renomados artistas e arquitetos italianos. Eles são contratados para seus anúncios publicitários e encarregados em seguida de desenhar a forma da carcaça de suas máquinas de escrever, entre os quais, destaca-se Marcello Nizzoli, parceiro de Palanti em outros projetos. Olivetti encomendava também aos arquitetos as instalações produtivas e de suporte social dos operários, a elaboração de planos urbanísticos para a cidade de Ivrea, onde se localizava as principais instalações da empresa, além de investir na elaboração de planos de desenvolvimento regionais para o Vale d'Aosta. Implementou-se assim a ideia de atuação do arquiteto desde o projeto de um objeto até o plano urbanístico, preconizada por Gropius.

11. Fossati, P. Les transformations de l'image du produit. *Apud* Anelli, 2001.

12. Tafuri, Manfredo. Aufklärung I. Adriano Olivetti e la communitas dell' 'intellecto'. *Apud* Anelli, 2001.

13. Depoimento de Pietro Maria Bardi a Maria Cecília Loschiavo dos Santos. *Apud* Santos (1995, p. 98).

14. Os historiadores citados são Renato Anelli, que coloca o tema em seu texto de livre docência, e Maria Cecília França Lourenço, em debate sobre o Masp, realizado na FAU-USP em 1998.

entre outras coisas, a qualidade formal dos produtos.¹⁰ Essa experiência irá marcar a produção de desenho industrial italiana, na qual uma das características passa a ser uma preocupação maior em criar uma atmosfera ao redor do produto do que com o seu desenvolvimento.¹¹ Tafuri mostra que os projetos das várias lojas e a montagem de exposições dos produtos Olivetti, confiadas a importantes nomes da museografia italiana, não se limitam a exibir o objeto, devendo mostrar "o valor agregado ao qual ele se refere, o 'projeto' do qual é fragmento".¹²

Para o Studio de Arte Palma restou portanto o impasse e a vontade de conciliar a atualização do mobiliário às formas de produção do povo brasileiro.

O ocaso do Studio de Arte Palma e da fábrica de móveis Pau Brasil

A empresa Pau Brasil, responsável pela produção dos móveis projetados pelo Studio de Arte Palma, durou apenas três ou quatro anos, em razão dos obstáculos de comercialização e vendas dos móveis que eram aceitos por uma minoria. Segundo P. M. Bardi:

"As coisas não deram certo, a mentalidade era tão antimoderna! O que predominava eram os móveis de Pascoal Bianco e do pessoal do Brás. Começamos a perder dinheiro e então passamos a fábrica aos irmãos Hauner, que prosseguiram com o trabalho, mudando o nome da empresa para Móveis Artesanal".¹³

Lina relata ainda as dificuldades em garantir a proteção da autoria dos móveis, afirmando que os projetos do Studio de Arte Palma eram copiados e jogados no mercado.

Na experiência do Studio de Arte Palma, a produção de Lina e Palanti, relacionada ao mobiliário, é muito parecida, nas formas, nos detalhes, na estrutura e nos materiais das cadeiras, poltronas e mesas projetadas por ambos. Devemos lembrar aqui que os textos eram provavelmente de autoria de Lina Bo Bardi, o que não implica que fossem discordantes das ideias de Palanti. Como pouco se sabe sobre suas palavras desta produção, pela ausência de documentos escritos, ficamos restritos, ao menos neste trabalho, à análise de sua obra. No entanto, alguns historiadores observam uma diferenciação de assentos entre os projetos, especialmente a sóbria

Loja Olivetti Tecnogeral e o Estande de Vendas da Plavinil com seus personagens caricatos.¹⁴

O fim da associação do Studio de Arte Palma indica, para um desses historiadores, uma bifurcação nos caminhos de implementação do design moderno no Brasil. Anelli (2001) identifica posturas bastante distintas adotadas pelos dois arquitetos. Enquanto Lina Bo haveria se direcionado, desde os últimos anos passados na Itália, para uma pesquisa sobre cultura popular, Palanti haveria se direcionado para uma linha de design industrial que resultara da experiência fomentada por Adriano Olivetti na Itália.

O arquiteto Giancarlo Palanti será o responsável pela transposição dessa experiência para o Brasil, dentro do mesmo Studio Palma. Seu entendimento de design e os rumos tomados por sua obra apontam direções diferentes daquelas tomadas por Lina Bo, já citadas anteriormente. Segundo Oliveira, um artigo escrito pela arquiteta, sob o pseudônimo "Alencastro", na *Habitat*, n. 12 (*apud* Oliveira, 1994), teria sido dirigido diretamente a Palanti; outras críticas na mesma revista indicariam reprovação de suas participações na construtora Alfredo Mathias, protagonista da especulação imobiliária e do processo de verticalização de São Paulo, das quais Lina dava mostras de discordar:

"Quando um arquiteto, em cujo passado figuram construções que obedecem a um sentido renovador do tempo, aceita um compromisso e executa arquiteturas que renegam seu trabalho anterior, ele se coloca fora da moral profissional" (apud Oliveira, 1994, p. 26).

Apesar da suposta discordância de Lina às posições tomadas por Palanti, esta não foi a postura adotada por Pietro Maria Bardi, que chegou a colaborar com textos para a Exposição de Desenho Industrial – Olivetti, realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1958. Sobre os interiores dos escritórios Olivetti projetado por Palanti, Henrique Mindlin e Bramante Buffoni, no edifício Conde de Prates, Bardi escreve em artigo para a *Habitat*:

"A Olivetti no Brasil, como entidade produtora, além de contribuir ao progresso industrial e econômico de uma maneira sem dúvida benéfica, representa um passo decisivo na atualização, neste país, do desenho industrial, ainda por demais deixado de lado ou então reproduzido por quem quer que seja.

O primeiro anúncio desse passo é a própria instalação dos escritórios, como pode-se ver nestas páginas. O arquiteto Palanti tem desenhado, especialmente para este fim, uma série de móveis para os vários usos, segundo a sua própria linha, uma linha que nasce como consequência do antigo slogan de Sullivan, às vezes por demais esquecido: forms follows function (a forma segue a função). Se os arquitetos soubessem restringir seu trabalho à essas palavras, tudo correria melhor" (Habitat, n. 2, 1958).

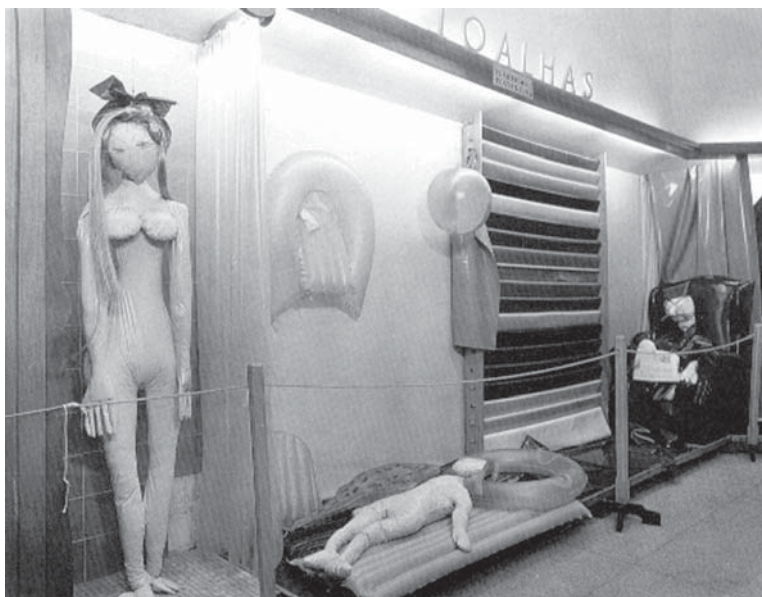
Por um lado, Lina Bo Bardi iria cada vez mais aprofundar sua relação com a cultura popular e com o conhecimento do artesanato brasileiro e da cultura popular, culminando com sua ida à Bahia e as ações ali desenvolvidas e com o texto *Tempos de grossura: o design no impasse* (1994). Já em Palanti os temas das peculiaridades nacionais iriam aparecer no uso de alguns materiais brasileiros, como a mesa de jacarandá da Bahia dos escritórios da Olivetti no edifício Conde de Prates, nas folhagens tropicais freqüentes em seus projetos para essa empresa e outras obras e nos temas dos painéis de Bramante Buffoni para vários de seus projetos. Mario Cravo lembra, em entrevista a Juliano Pereira, que em São Paulo as fontes primárias e arcaicas já não existiam mais. Lina Bo Bardi só as encontraria na Bahia, uma fase de sua trajetória posterior à do Studio de Arte Palma (Pereira, 2001).

Na mesma entrevista, Mario Cravo e Renato Ferraz – que acompanharam o percurso de Lina Bo Bardi em sua estada na Bahia – falam que o interesse de Lina pela produção popular caminhava no sentido de incorporá-la às situações da vida, utilizando as formas já tradicionalmente usadas para criar um desenho industrial de raízes formalmente brasileiras. Cravo – cuja obra também incorpora as temáticas e formas populares-nacionais às formas do movimento moderno – lembra o papel dos Bardi em alertar em suas publicações para a necessidade de considerar nossas fontes de arte popular e arte erudita como componentes que iriam definir a alma brasileira. Esse povo é visto como criador de arte. E seguindo o pensamento de Cravo, percebemos que o tema do popular liga-se ao do nacional, de interesse pela construção de uma identidade nacional brasileira.

É importante falarmos do crivo crítico de Gramsci no ambiente italiano vivenciado por Lina. Lembramos que para esse autor todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma “ida ao povo”. Ele condena, de um lado, a separação entre intelectuais e o povo e, de outro, as atitudes paternalistas e de condescendente benevolência em relação ao povo, segundo ele, atitudes próprias do catolicismo de cunho internacionalizante,

Figura 17: Estande de vendas dos Plásticos Plavinil. Projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma, sem distinção de autoria nas publicações e nos arquivos consultados. Fonte: Ferraz, 1996.

Figura 18: Loja Olivetti – Tecno-geral, São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti para o Studio de Arte Palma, sem distinção de autoria nas publicações e nos arquivos consultados. Fonte: Ferraz, 1996.



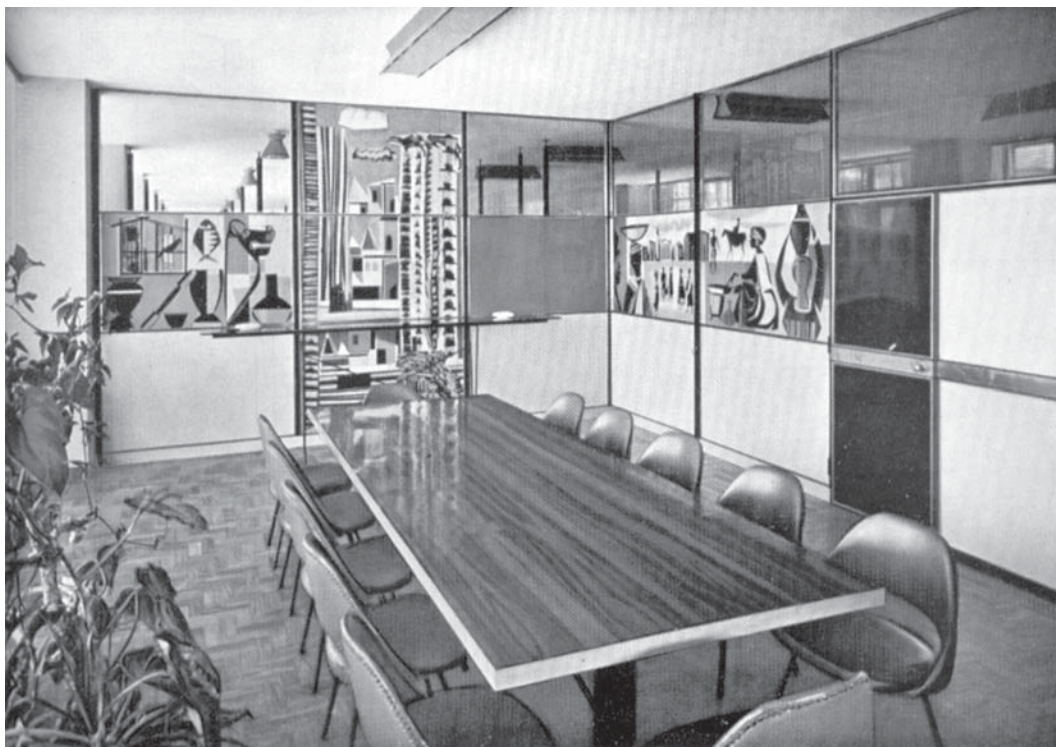


Figura 19: Escritório da Olivetti no Edifício Conde de Prates – projeto de Giancarlo Palanti, Henrique Mindlin e Bramante Buffoni: “Salão para reuniões com mesa em ferro e jacarandá da Bahia; paredes de ‘fórmica’ e cristal; painéis com motivos paisagísticos e foldóricos” – legenda original da revista *Habitat*. Fonte: *Habitat*, n. 49, 1958, texto de P. M. Bardi.

e não uma atitude de identidade humana. Para Gramsci, na Itália essa atitude do catolicismo não teria levado à formação de um povo-nação (Gramsci, 1978). A referência de Lina ao filósofo italiano, todavia, prescinde de referência obrigatória ao movimento operário. Para Gramsci não se trata simplesmente de sensibilizar o gosto burguês com uma produção inspirada nas formas criadas pelo povo, mas construir a partir do povo e para ele, o que, no caso do design, significava acessibilidade daquela mobília para além das casas da burguesia, algo que, apesar das intenções de produção em série, ao menos até onde pudemos averiguar, nunca aconteceu com a produção do Studio de Arte Palma.

Certamente, a precisão dos diferentes rumos tomados pelos dois arquitetos e suas motivações não têm ainda resposta clara e exige aprofundamento em toda a obra dos dois personagens. No momento, interessamos observar que, de uma mesma experiência de tentativa de solução dos impasses entre o localismo e o cosmopolitismo na produção artística brasileira, resultaram dois caminhos diferentes ao design. Uma

questão a ser melhor apreciada que certamente enriquecerá nossas discussões.

Referências bibliográficas

- ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. 2001. Texto de sistematização da produção científica (Livre-docência). EESC-USP, São Carlos.
- ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III* Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. Prefácio. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Turim: Einaudi, 1986.
- BARDI, Lina Bo. Bela Criança. *Habitat*, São Paulo, n. 2, 1951.
- BARDI, Pietro Maria. Uma arquitetura de interiores para a Olivetti. *Habitat*, São Paulo, n. 49, 1958.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. (Coordenação editorial de Marcelo Suzuki).

- CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. 1997. Dissertação (Mestrado) – EESC-USP, São Carlos.
- CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*. Milão: Einaudi, 1989.
- CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. *Architettura italiana del '900*. Milão: Electa, 1995.
- COSTA, Lúcio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- DEBENEDETTI, Emma; SALMONI, Anita. *Architettura italiana a San Paolo*. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1953.
- DESENHO INDUSTRIAL. *Habitat*, São Paulo, n. 5, 1951.
- DESENHO INDUSTRIAL. *Habitat*, São Paulo, n. 50, 1958.
- DE SETA, Cesare. *Pagano: architettura e città durante il fascismo*. Bari: Laterza, 1990.
- ESTANTE PARA LIVROS. *Habitat*, São Paulo, n. 2, 1951.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996.
- FUSCO, Renato de. A crítica de arquitetura em Itália. In: *Idéia de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. p. 227-269.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture old and new, 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- GREGOTTI, Vittorio. *Il disegno del prodotto industriale – Italia 1860-1980*: a cura de Mando De Giorgi, Andrea Nulli, Giampiero Bosoni. Milano: Electa: 1986.
- MÓVEIS NOVOS. *Habitat*, São Paulo, n. 1, 1950.
- OLIVEIRA, Olívia Fernandes. *Hacia Lina Bo Bardi*. 1994. 88f. Dissertação (Mestrado em História, Arte, Arquitectura, Ciudad) – Sección de História, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidade Politècnica de Catalunya.
- PALANTI, Giancarlo. *Mobili tipici moderni*. Milão: Domus, 1933.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi no Nordeste e na Bahia*. 2001. Dissertação (Mestrado) – EESC-USP.
- PINTO, Dariane Bertoni. *Interlocução entre arquitetura e design na obra de Lina Bo Bardi*. 2001. Dissertação (Mestrado) – EESC-USP.
- ROCHA, Angela Maria. *Uma produção do espaço em São Paulo*: Giancarlo Palanti. 1991. Dissertação (Mestrado) – FAU-USP, São Paulo.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1995.
- TAFURI, Manfredo. Aufklärung I. Adriano Olivetti e la communitas dell'intelecto. In: *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Turim: Einaudi, 1986.

O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil

Aline Coelho Sanches

Abstract

This text analyzes “Studio de Arte Palma” and Furniture Factory “Pau Brasil Ltda.”, furniture design’ enterprises, dated between the end of the 40’s and beginning of the 50’s, result of the three Italian immigrants’ association: Pietro Maria Bardi and the architects Giancarlo Piretti and Lina Bo Bardi. In this furniture production is relevant the attention to the themes of the Brazilian singularity – expressed through the concern with climate, with the investigation of the national materials and with the attention to people life manners and the crafts – connected to the interest on the production of a furniture according

to the precepts of the international modern movement. This work intends to understand the character that the appropriation of the referring themes to the conflict between internationalism and regionalism had in this experience, observing which problems the architects had to solve and how they faced them in front of a modernization desire and renewal of the artistic production with a local feature. In order to do it, the work analyzes Studio Palma's projects, many of them produced by the factory Pau Brasil, the architects' writings about this experience and their trajectories, bringing some questions to understand this kind of problem in other works of them.

Key words: Brazilian modern furniture, Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti.